

## **La Patagonia y su pasado según *Guerreros y cautivas* y *Flores amarillas en la ventana***

por Paz Escobar\*

[escobar.pax@gmail.com](mailto:escobar.pax@gmail.com)

### **Introducción**

La realidad material y las experiencias se traducen en discursos que forman parte del campo de batalla de las relaciones sociales y el cine forma parte de esos discursos, incluidas las disputas sobre el pasado. Los historiadores no podemos permitirnos desconocer lo *ficcional*, ya que lo imaginario colectivo es la vía indirecta de una verdad histórica en su carácter simbólico. Si por otra parte entendemos que los sujetos sociales y sus identidades están en permanente proceso de conformación, en el que la mediación representacional y simbólica juega un papel concreto, la utilización del cine como herramienta de investigación histórica se vuelve ineludible.

En el presente artículo presentamos dos films, *Guerreros y Cautivas* (Cozarinsky, 1994) y *Flores amarillas en la ventana* (Ruiz, 1996), que ubican sus relatos en 1880 y 1921 respectivamente. Nos permiten reflexionar sobre dos momentos claves de la historia de la región: la finalización de la guerra por la conquista de Pampa y Patagonia –y consolidación del Estado-Nación- y la segunda huelga de obreros en Santa Cruz, brutaemente reprimida.

Entendiendo que las películas forman parte de ideologías parciales de una época determinada, será necesario identificar las características de los personajes, las nociones espacio-temporales y los regímenes de representación; lo que nos permitirá visualizar los *efectos de sentido* portadores de valoraciones que adhieren o cuestionan el discurso hegemónico y la ideología.

Analizar las películas filmadas en Patagonia aporta a su conocimiento, construido a partir de las experiencias de los sujetos, sus identidades y prácti-

---

\* Paz Escobar es Historiadora, Profesora e Investigadora en la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de la Patagonia, Trelew. Doctoranda en la Universidad Nacional de la Plata y Becaria del CONICET. Su últimas publicaciones fueron los artículos "Una de perdedores. Representaciones filmicas de las identidades sociales en el film *Little Miss Sunshine*" y "Crónica de una isla imaginaria" (2011). Recientemente publicó un libro de su autoría "*La Patagonia en imágenes (1936-1976)*" (2011).

cas, y su rediseño y actualización por las múltiples relaciones que entablan.

### **Vuelvo al sur...**

Antes de imbuirnos en las imágenes y sonidos es interesante reseñar algunas características de los directores de ambas películas, quienes comparten que al momento de filmarlas (*Guerreros y Cautivas* se filmó 5 años antes de su estreno) volvían de vivir en el exterior durante muchos años.

Edgardo Cozarinsky realizó su ópera prima *Puntos suspensivos* en 1970 y en 1974 se radicó en Francia. Regresó en 1989 para filmar *Guerreros y cautivas*, eligiendo para ello las ciudades de Viedma, Carmen de Patagones y Salina de Piedra (sur de la provincia de Buenos Aires). Al momento de la realización explicó: “*Estoy haciendo un film lírico e ingenuo. Me gustaría obtener –y creo estar haciéndolo- una especie de estética de Billiken, entre el arrebatado sangriento y la lámina escolar...*”.<sup>1</sup> Cozarinsky reflexiona sobre las relaciones entre el pasado narrado y su presente. Porque es justamente al comenzar los '90, década en que nuestro país parecía confirmar las teorías de desaparición de los Estados nacionales y la disolución de las fronteras, cuando el director retoma el momento de la historia en que Argentina se conforma como nación y expande sus fronteras territoriales.<sup>2</sup> Luego de la filmación Cozarinsky retornó a Francia y continuó su prolífica carrera.

Víctor Jorge Ruiz nació en Alto Río Senguer, provincia de Chubut. En 1975 debió exiliarse; se instaló en Colombia, donde se desempeñó como realizador de cortometrajes, guionista, director de fotografía y camarógrafo. Retornó para filmar *Flores amarillas en la ventana*, que fue su ópera prima. Ruiz explica que la película parte de imborrables recuerdos que le dejaron los relatos oídos durante su infancia: extranjeros que narraban experiencias de la Segunda Guerra Mundial, cadáveres semienterrados, esposas “compradas” por terratenientes y que comenzaban en Patagonia una “vida de señora”, y complicados romances que sólo entendió con los años.<sup>3</sup>

### **De la Historia a las historias**

Ambos films pertenecen a la categoría de *ficción-histórica*, que comprende los que se colocan temporalmente en algún momento de la Historia o se basan

en personajes reales pero su enfoque histórico no es riguroso ya que el pasado aquí es utilizado como marco referencial (Caparrós-Lera, 1997: 24). Esta categorización general se complementa con la de *ambientación histórica*, donde se prioriza la reconstrucción material y fijación icónica -por lo que adquiere importancia la ambientación escenográfica-, para que las formas de tiempos pasados aparezcan con inmediatez a partir del poder de las imágenes (Lusnich, 2007:91).

Si bien Lusnich en su libro *El drama social-folclórico. El universo rural en el cine argentino* (2007) se centra en un corpus fílmico cuya periodización va de 1933 a 1955, es posible incorporar dentro de las variaciones de films de ambientación histórica a *Guerreros y cautivas* y *Flores amarillas en la ventana*. La primera se inscribiría en lo que la autora denomina “luchas por la independencia y conformación de la nación” y la segunda en la de “intriga sentimental y romántica” (aunque *Flores...* se entrecruza con la otra variación que es la de “conflictos de orden social y económico” ubicados en haciendas o estancias).



Ambas películas tienen en común que -si bien cualquier film pone en escena el mundo y al hacerlo cobra forma la ideología- el universo al que aluden no está habitado por personajes que encarnen “héroes” o figuras de relevancia

histórica: más bien muestran avatares de hombres y mujeres anónimos.

*Guerreros y cautivas* retoma, luego de varias décadas, el tópico de la construcción del Estado-Nación y la incorporación de territorios para éste hasta sus límites actuales, y lo hace también siguiendo una característica de los films anteriores: la enmarcación del relato. Como señala Lusnich (2007), los relatos enmarcados fijan la perspectiva del meganarrador, el signo ideológico, y además funcionan como claves de lectura para el espectador. Esta enmarcación, que puede estar en la apertura o clausura del film, suele realizarse a través de una voz *over* o de la incorporación de una leyenda escrita. Este último es el caso de *Guerreros...* Y en esta misma línea donde la *visión del pasado* no es para *nada cándida*<sup>4</sup>, durante su realización circuló una sinopsis según la cual la película cuenta la historia de un grupo de hombres y mujeres; esta denominación como seres humanos queda restringida a “argentinos” -como se los llama en la película- y europeos, porque luego habla de *el malón* como un todo homogéneo que parece no estar integrado también por hombres. En el mismo sentido habla de Margaritte, Clara, Madame Ivone, mujeres francesas o argentinas; la cautiva es denominada “una criatura”, no tiene nombre. No hay ingenuidad en este film sino la reproducción de la historia dominante, en la que sacrificios y violencias fueron costos a pagar para lograr la “Argentina moderna”. Las palabras civilización y barbarie están entrecomilladas, pero es claro que eso no basta para cuestionar verdaderamente su significado e inscripción real en la historia de la región y del país.

En el caso de *Flores amarillas en la ventana* la enunciación está subjetivada, ya que el relato es un largo *flashback*: una anciana, Margarita, cumple con los últimos deseos de otra y rememora en silencio los hechos del verano de 1921 durante el cual no sólo fue testigo silenciosa, sino, en definitiva, desencadenante de la tragedia como final de un romance prohibido entre un peón y la hija de la dueña de la estancia.

El modo de representación de ambos films es similar: estética naturalista, continuidad témporo-espacial, continuidad entre los diferentes planos, predominancia de planos semejantes a los que usa el cine norteamericano (planos largos, medios y americanos, y en *Flores...* abundan los primeros planos), música extradiegética y una enunciación que borra la presencia de la cámara; la

puesta en cuadro es dependiente de los contenidos y por lo tanto el espacio, básicamente, es dinámico-descriptivo (aunque en el primero de los films el espacio es plano y en *Flores...* profundo). En cuanto al régimen de narración, siguiendo a Casetti y Di Chio (1991: 211) es una *narración fuerte*: el énfasis está puesto sobre un conjunto de situaciones bien diseñadas y entrelazadas. La acción desempeña un papel fundamental; funciona como elemento constitutivo de una situación y también como medio de transición entre las situaciones. Una diferencia básica, ya mencionada, es la que refiere al tiempo cinematográfico: en *Guerreros...* el tiempo es lineal vectorial y progresivo, es decir el punto de partida y de llegada son distintos, el orden es continuo y la sucesión avanza hacia adelante. En cambio en *Flores...* el tiempo es *circular*, porque al constituir la película un *flashback* el punto de partida y de llegada son iguales, aunque la secuencia final avance algo respecto de la apertura del relato. El sentido de esta temporalidad es que la historia de amor trunco sólo puede cerrarse cuando la protagonista vuelve, aunque muerta, para ser enterrada junto al hombre que amaba, quien fuera fusilado en ese lugar décadas atrás.

### **Fronteras múltiples**

El relato de *Guerreros...* transcurre en la frontera, representada primero en términos territoriales. Esto reviste importancia porque las *“representaciones del espacio geográfico expresan el poder social que las produce, las cambiantes condiciones de existencia y los conflictos sociales que motorizan esos cambios”* (Tal, 2005).

Pero también son fronteras temporales, culturales y simbólicas, por lo que puede inferirse que la noción de frontera además de ser colindante con otras nociones -como *civilización y/o barbarie*, y para el caso de Patagonia el signifi-  
cante *desierto*- debe pensarse en plural y como construcción histórica cuya realidad e imaginarios se modifican conflictivamente en el tiempo. En este film conviven/discuten diferentes concepciones.

La trama comienza con la llegada de la esposa del Coronel Garay a un pueblo fronterizo; describe su relación y el desencadenante de la acción dramática que es su intento por “rescatar” a una cautiva de la vida que ella considera salvaje. Para Margueritte, la barbarie puede incorporarse a la civilización a

través de lo que nosotros llamaríamos un proceso de aculturación. Para ella la superioridad cultural de su país de origen es universalmente indiscutible<sup>5</sup>, y no concibe que alguien pueda *elegir* otra cultura. Por eso cuando lleva por la fuerza a la cautiva a su casa le dice “*no tengas miedo, yo voy a salvarte*”. En la película -que replica con diálogos lo que muestra la imagen- los personajes hacen explícitas sus intenciones y sus convicciones (los personajes *son* lo que dicen). Cuando Margueritte trata de convencer a su esposo de mantener en su casa a



la cautiva (la única nominada como cautiva es ésta; no se considera como tal a la adolescente que sobrevive encerrada en el fuerte) para llevar adelante su propia expansión civilizatoria, el coronel Garay descarga su concepción de dos mundos excluyentes: “*esos no son franceses ni nada, son renegados*”; “*en el combate entre la civilización y la barbarie ella eligió el otro campo,*” “*es un despojo irrecuperable*”.

Sin embargo, y contrariamente a la posición de Garay, el film no muestra una sociedad en la que la frontera divide mundos distintos, sino que se observa un complejo social en el que no sólo se realizan intercambios comerciales sino también culturales. La cautiva ya ha tenido hijos con el cacique; hay soldados que desertan del ejército para ir a las tolderías: observamos el fusilamiento de

uno de ellos por “hacerse indigno de su raza”; los soldados conocen el ambiente en el que circulan y aprehenden prácticas de los indígenas como comunicarse imitando sonidos de animales o apoyar la oreja en la tierra para oír el posible avance de caballos; el pueblo se llama Trapalcó (palabra mapuche); el comandante al que reemplazó Garay había aceptado como obsequio a la hija del cacique; las fortineras<sup>6</sup> (representadas por el personaje de la sargento) cumplen funciones organizadoras y militares, y sus costumbres difieren de las de las mujeres de las ciudades; traficantes criollos les venden armas a los indígenas para combatir a sus compatriotas del fuerte, y en la escuela vemos niños criollos e indígenas. En resumen, a nivel implícito el film parece adherir a una concepción no tradicional de frontera en la que el contacto y aculturación estuvo lejos de ser unidireccional. El prolongado período de múltiples y estrechas relaciones culturales e intereses enfrentados fue construyendo una sociedad permeable, compleja y mestizada (Quijada, 2004:436). En esta frontera versátil, como señalaron Rodríguez y López (2007), todos son guerreros y cautivos a la vez. Los soldados quieren escapar de su condición de mal alimentados, mal vestidos y maltratados, las prostitutas de su oficio socialmente mal visto, Margueritte de su pasado alsaciano e incluso Garay de su origen criollo.

La geografía desértica, que simboliza un territorio vacante de nacionalidad, sirve también en *Guerreros y cautivas* como frontera entre el pasado y el presente. A fin de dar cuenta del cambio epocal que significa la Argentina de 1880, Cozarinsky elige una representación lineal para el tiempo- devenir. Este está condensado; es decir, en las pocas semanas que abarca el relato observamos diferentes hechos históricos que se desarrollaron a través de varios años: Ley de Premios Militares, llegada del tren, instalación del telégrafo, funcionamiento de la primera escuela y compra de tierras a los soldados por parte de los administradores de la clase terrateniente con anuencia del poder estatal.

Como en películas de décadas anteriores, la bandera nacional es utilizada como metáfora de esta frontera entre dos etapas de la historia del país. En el fortín observamos una decolorada y raída bandera que representa el tiempo que se acaba: el de la incorporación de territorios y la penetración estatal a través de la institución militar. Hacia el final del film vemos una bandera flamante en la también flamante escuela mientras escuchamos a Juan -un criollo



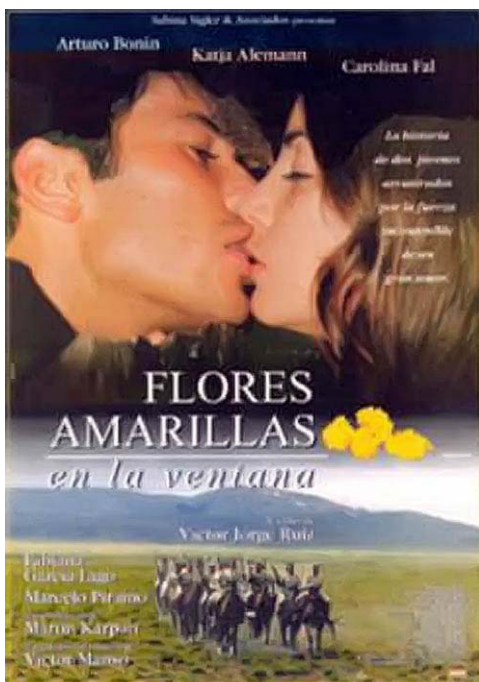
huérfano que en muchas escenas opera como observador de los acontecimientos- leer fluidamente el texto de uno de los ejes culturales y políticos fundacionales de la Argentina: el *Facundo* de Domingo Sarmiento; en el pizarrón puede leerse la consigna: *civilización y barbarie*. Así una vez instalado el Estado la nación debe crearse, y algunos de los bastiones fundamentales para la homogeneización de la identidad nacional serán los símbolos, la institución escolar y la literatura.

El final que clausura el relato explícitamente adhiere a una lógica dicotómica e ideología dominante, en la que a los pares opuestos hombre-razón/mujer-deseo se le agrega el de civilización o barbarie. El ataque al fuerte para re-rescatar a la cautiva, y la muerte de Garay (que dará nombre al pueblo) a manos del cacique, le devolverán a la frontera su sentido hegemónico: línea divisoria entre dos mundos excluyentes y dispositivo de expoliación, opresión y dominación.

En *Flores amarillas...* la frontera tiene una connotación distinta ya que es entendida como símbolo de la inequitativa separación nacional y regional entre países y personas, producto de la desigual integración capitalista y sus devastadoras consecuencias (en el film aparecen carencias económicas, guerras, fusilamientos). A la vez emerge como discurso legitimador de la violencia ejercida sobre los “otros”, en este caso denominados “chilotes” y extranjeros, siempre

su

por



que sean trabajadores, ya que a los dueños de la tierra no se les impugna origen “no nacional”. Sin embargo, la frontera aparece también como un *espacio potencial*, un lugar de oportunidad donde, al transitarlo, los sujetos cuestionan los paradigmas de pureza y unicidad del Estado moderno: Frederik, el dueño de la estancia, dirá: “Hay alemanes, italianos, españoles, criollos...y yo no veo ninguna guerra acá”<sup>7</sup>.



En la película las fronteras también son subjetivas, ya que la Patagonia demarca el pasado del que huyen varios personajes y una posibilidad de cambio. El peón Helmut escapa de la guerra en Europa: *“Patagonia mucha soledad, pero no hay guerra”* le dice a Lucía para explicar su migración. Teresa, esposa de Frederik, busca en la estancia un gran salto: dejar su pasado como prostituta y vivir siendo “la señora” y “la patrona”.

### **Lo femenino: ese oscuro objeto de desorden**

Ambos relatos son vehiculizados por personajes femeninos: Margueritte y su deseo civilizador, y la cautiva y su provocación de venganza en *Guerreros...*; Lucía, enamorada de Ricardo, alguien socialmente “inferior”, Teresa obsesionada por prohibir tal romance y Margarita, la sirvienta despechada, que con su delación provoca la muerte de los peones Helmut y Ricardo en *Flores...* La preponderancia de estas mujeres también se expresa a nivel del estilo visual: son predominantes en la composición del cuadro, la cámara adquiere muchas veces sus puntos de vista y determina el ángulo con el que se observan entre ellas. Ahora bien, que las mujeres tengan roles importantes no es en sí mismo progresista ni feminista ni, mucho menos, antipatriarcal.

A nivel valorativo *Guerreros...* ve lo femenino como elemento de desequilibrio: la paz lograda se rompe porque la mujer-seductora en tanto estereotipo convence a un hombre de tomar ciertas decisiones: Margueritte a su esposo de “quedarse” con la cautiva y ésta al cacique de atacar el fuerte.

Además de los personajes femeninos principales, encontramos dos personajes característicos de la frontera: la fortinera y la maestra. Esta última mantiene inalterable su rol e identidad a lo largo del relato, se conserva en un papel fijo y necesario en el sistema patriarcal: el de la mujer-madre-educadora. El caso de la fortinera, a simple vista es más complejo. Si bien usa falda también usa chaquetilla militar y tiene grado de sargento; siguió a su marido al combate durante 15 años y luego de su muerte decidió quedarse; incluso se ríe de sólo pensarse en la ciudad, de “viuda”. Pese a ser una mujer activa y con cierto poder de decisión sus funciones son escuchar, consolar, coser y cocinar. Representa el arquetipo de mujer-nodriza que ofrece al hombre el consuelo y la estabilidad que la frontera y la guerra amenazan constantemente.

En el caso de Margueritte y la cautiva, el hecho de compartir una identidad originaria por momentos las hace aparecer visualmente como equivalentes en tanto mujeres-rubias-europeas, desterradas de su cultura por la fuerza. Hay una escena en que Margueritte baña a la cautiva y en la cual la posición de la cámara, el sonido y la iluminación contribuyen a esta aparente similitud. Ambas parecen en tránsito hacia otra pertenencia identitaria, una hacia la “argentinidad” en construcción y la otra retornando hacia la civilización. Sin embargo llama la atención que -a diferencia del cuento de Borges en que las dos mujeres se comunican en inglés- la cautiva del film parece haber perdido todo registro de su lengua anterior. Ella no habla en la lengua adoptada, pero tampoco parece poder hacerlo en la de origen, como si su mimetización con los aborígenes hubiera provocado su olvido, pese a que la estructura psíquica de un sujeto está ligada al desarrollo del lenguaje y la lengua materna siempre se conserva. Es como si, al igual que Margueritte, Cozarinsky compartiera la idea de que nadie que elija una cultura indígena puede mantener rasgos de la cultura europea, no hay espacio para esa identidad mixturada indio-europea. Y aquí retornamos al espacio dicotómico civilización- barbarie. Hacia el final del film, durante el ataque al fuerte, la cautiva se expresa como pura barbarie: se arranca la ropa, grita desafiante, se pinta la cara con la sangre de un soldado recién muerto y se va cabalgando.

En oposición, Margueritte decide quedarse y tener descendencia en ese pueblo –ahora denominado Coronel Garay- a pesar de la tragedia. Esta mujer encarna la civilización que debe ser construida para forjar una nación en el desierto. Ella es pura civilización, pero ya no es sólo francesa: su identidad se combinará para contribuir a la identidad argentina, como lo indica la última imagen del film en la que su mano y la de su marido muerto se entrelazan. Pero es el *deseo* de Margueritte por civilizar a pesar de las advertencias de su marido el que inicia un conflicto que la otra mujer (ambas exóticos y rubios objetos de deseo de sus maridos) termina de desencadenar.

En *Flores...* el relato también comienza con la llegada de una mujer a la región: Lucía, hija de Teresa, quien vivió hasta ese momento en un colegio religioso. A pesar de su estricta educación, Lucía se comporta como si desconociera las reglas que rigen su condición de clase y género. Desconocimiento -

ingenuo o desafiante- que, entre otras cosas, la lleva a confraternizar con los trabajadores, lo que la hace “merecedora” de unas cuantas bofetadas por parte de Teresa. Asimismo no duda en desairar, enérgicamente, las proposiciones de matrimonio de Raúl Pujanas, hijo de una de las familias más ricas de la zona. Y tampoco duda en observar a Ricardo, su enamorado peón, bañarse desnudo en el río, besarlo, ni escaparse de la casa por la noche para encontrarse con él. Sus gestos, movimientos corporales y maneras de hablar parecen más de una adolescente contemporánea al film que de principios del siglo XX; nada de lo que hace o dice tiene una impronta de insumisión hacia el lugar asignado socialmente a las mujeres. Tampoco parece importarle el contexto en el que está inmersa: escucha que van a declarar la huelga o que sería mejor ir a Río Gallegos porque la zona es peligrosa, según le cuenta Raúl, salvo cuando dicho contexto le arrebatara su objeto de deseo. Sus preguntas sobre qué es “sociedad obrera” o “quiénes son los rojos” las realiza con una ingenuidad tal que parece una nena curiosa.

Desde la llegada de Lucía el objetivo que obsesiona a Teresa es conseguirle “un buen partido”, que según ella es Raúl Pujanas por su nivel socioeconómico. Personaje que representa a lo largo de la película los intereses y temores de la clase terrateniente. A pesar del recelo de Frederik, Teresa no duda en hacer todos los arreglos para que su hija y el adinerado joven se conozcan, y le garantiza a éste, a espaldas de Lucía, un inminente matrimonio.

El relato presenta un paralelismo entre el desarrollo del conflicto social y el amoroso. Cuando la huelga se declara y llega el ejército, convirtiéndose la zona en un lugar “peligroso”, expresión que usarán tanto los trabajadores como los terratenientes, sólo que por motivos opuestos, también se vuelve tenso el ambiente en la estancia Bremen. Al ponerse en escena el nivel de conflicto entre trabajadores y terratenientes/ejército (la secuencia bisagra es cuando Ricardo encuentra un cadáver recién enterrado al ras del suelo, que metaforiza la salida a la superficie de las historias) también se devela para Teresa la relación secreta que mantienen su hija y Ricardo. Teresa le pide a Frederik, quien está por salir de viaje, que despida a Ricardo, y él le dice que “no pierda la cabeza” que a su regreso verán cómo arreglan el asunto. Sin embargo Teresa “la pierde”; su obsesión por impedir ese romance le impide ver la actuación del ejército en su

propia estancia, no atina a defender a Helmut (aún sabiendo la amistad que tiene con su marido), que es el primero en ser llevado con el resto de los trabajadores. Manda luego apresar a Ricardo para que sea llevado con lo demás. Pese a las advertencias de su hija y su sirvienta sobre el riesgo que corren de ser fusilados, ella no oye, grita *“los militares son hombres de honor”*. Finalmente, cuando se da cuenta de las consecuencias de sus acciones -escape de Lucía y reprimenda de Frederik, quien no la deja subir al auto que los llevará hacia la estancia de los Pujanas donde están Helmut y Ricardo- la observaremos correr de noche en camisón blanco, pelo suelto, sin importarle que se vuele un chal que es su único abrigo, a través del campo. Parece ánima en pena, una aparición de las que hablan las leyendas populares, definitivamente representada como alguien que perdió la razón.

Y finalmente Margarita, la anciana que sobrevive a todos los protagonistas de la historia y cuyo recuerdo constituye el relato. Varias décadas antes de ser Doña Margarita ella era una alegre y desinhibida joven española, sirvienta en la estancia Bremen. Se puede deducir que tenía algún tipo de relación amorosa con Ricardo, promovido por ella y aceptado por él, hasta que llega Lucía. A partir de allí veremos a una Margarita sufriente que llora en silencio y se enoja por el desprecio de quien hasta entonces era su posible pareja. Es la que primero advierte el romance, vemos que roba las flores que Ricardo deja en la ventana de Lucía, pero los momentos en que los delata ante Teresa están elididos. Otra



vez la sin razón: es el “despecho de mujer desairada” el que guía sus acciones, delación incluida, en pos de frustrar los planes de los amantes. Recién cambia de actitud cuando la tragedia le toca directamente a Ricardo, que es

llevado a donde están detenidos los trabajadores “huelguistas” por la acusación de Teresa de querer secuestrar a su hija (información brindada por Margarita, que roba una carta del cuarto de Lucía). Al “darse cuenta” del peligro que corre su amado prefiere ayudar a Lucía antes que dejarlo morir; la saca del encierro a la que su madre la sometía, le da su abrigo y le prepara un caballo para que

“rescate” a Ricardo.

Aquí todas “pierden la cabeza” por amor, recelo o despecho y actúan únicamente de acuerdo a sus intereses/deseos, absolutamente indiferentes a lo que sucede a su alrededor, hasta que “el alrededor” las alcanza...trágicamente.

Pese a que las mujeres de ambos films transforman el universo diegético en el que se inscriben, y en ese proceso también se transforman, esta movilidad no basta para deshacer un modelo de representación arquetípica de las mujeres: son esposas, madres, hijas, prostitutas, amantes. Contrastan las ingenuas, buenas y altruistas (Margueritte o Lucía), con la mujer calculadora y seductora que utilizó su seducción para ascender socialmente (Teresa), pero todas son elementos desencadenantes de trágicos hechos en un mundo de hombres que civilizan/luchan/pelean por lo que creen. Lo arquetípico está dado sobre todo porque esa desestabilización es producida por su deseo/obsesión particulares que aparecen como opuestos a la razón y a los intereses colectivos que los hombres representan (aunque la concreción de tales intereses no esté exenta de violencia, ya sea para eliminar una cultura diferente o a trabajadores que luchan por sus derechos).

### **El ejército nacional: de civilizador a represor.**

El coronel Garay, protagonista de *Guerreros...*, como buen representante del ejército argentino adhiere a la concepción de Julio Argentino Roca: la frontera es una *línea móvil* (nótese que la leyenda inicial habla de la frontera como línea) que va extendiéndose para instalar la civilización, quedando a su paso eliminada/excluida la barbarie. Para el general que lideró la hasta no hace mucho nominada “Campaña del Desierto”, había que acabar con el *problema* indígena, lograr la penetración estatal y el control del territorio nacional. De esta manera la modernización significó el desconocimiento de otras culturas para vaciar efectivamente lo que de antemano se consideraba ideológicamente “vacío”.

Cozarinsky ve en este proceso de conquista de los territorios de Pampa y Patagonia el sacrificio necesario para la conformación de la *argentinidad* en términos sociales, identitarios y culturales. Es preferible el enriquecimiento de unas pocas manos que un extenso territorio (“*cien veces Francia*” le contará

Garay a su recién llegada esposa) habitado por pueblos ancestrales. Así, la dicotomía civilización y barbarie sigue vigente. La rapidez de los planos y los encuadres imprecisos con que apenas son mostrados los personajes aborígenes (en contraposición a las estáticas cámaras que se detienen en largos diálogos en francés entre el coronel y su esposa o entre un notario y la madama) los colocan todavía más como una amenaza sin individualidad (“el malón”) que como sujetos de la historia en la lucha por la defensa de su territorio y su cultura. Por eso tampoco tienen habla: sólo gritan o imitan a los animales. En definitiva son parte de la naturaleza salvaje que la civilización viene a abolir. El único que aparece como individuo es el cacique, quien mata a Garay; esta vez es mostrado en cámara lenta resaltando así el gesto salvaje de cortar la cabeza de su contrincante y de llevársela en un zarandeo tan feroz como sus gritos.

En la escena final, Margueritte reza junto a la tumba de su esposo. El tren, símbolo occidental del progreso, está a punto de llegar para llevársela a Buenos Aires; pero recuerda las palabras de su marido y decide no irse para hacer de su sacrificio –quedarse sola en Patagonia- una ofrenda: se quedará para tener hijos *argentinos*, que para Cozarinsky son producto de las culturas europeas. Así en el epílogo se observa un plano detalle de una mano blanca que se entrelaza con otra “criolla” sobre un fondo de cielo celeste. Las imágenes extienden y representan el mito de la “nación blanca”, que en el caso de Argentina fue construida de “arriba hacia abajo”, es decir desde el Estado y su brazo armado: el ejército. Pretendiendo así construir una nación contra su pasado, en lugar de partir de él (Marcaida, Rodríguez y Scaltritti, 2006).

Cozarinsky ubica la crítica del proceso de conquista de Pampa y Patagonia en la utilización de las clases subalternas, base social del ejército argentino, para el enriquecimiento de unos pocos. En el relato ficcional de *Guerreros...* queda claro que el corrimiento de las fronteras no se hizo para que sean ocupadas por otras personas y realizar así como quería Garay “*el país más moderno del mundo, con la fuerza de Estado Unidos y la cultura de Europa*”, sino para extender el latifundio, es decir grandísimas extensiones de tierra destinadas a la ganadería. En definitiva la conquista de Pampa y Patagonia sirvió a un grupo reducido, no para aportar al desarrollo nacional sino a su propio enriquecimiento a través de la especulación. Las cifras son elocuentes: entre 1876 y

1903 el Estado vendió a precio de regalo 41.787.023 hectáreas a 1.843 personas. De este modo quedó sellado el proceso de acumulación del latifundio (Peña, 1972:79).

Hacia el final del film, luego de la batalla contra “el último malón”, observamos en contrapicado un grupo de soldados que se sienten grandes por volver a su lugar de origen “con 100 \$ en el bolsillo”. Con notable alegría uno de ellos comenta: “Desde Pavón que no visito la capital”, y otro exclama: “Dicen que hay casas de dos pisos...¡y que las mujeres caminan solas por la calle!” (Risas). Este grupo representa la función que las clases subalternas cumplieron durante el período denominado de Organización Nacional. Las mismas fueron coercitivamente reclutadas por el ejército, que ya no las necesita. Muchos de los que antes fueron campesinos y pequeños propietarios, en la Argentina moderna sólo tendrán lugar como peones rurales, es decir trabajadores asalariados, ya que las tierras han sido acaparadas por la nueva clase terrateniente y por las compañías inglesas que fueron las encargadas y beneficiarias de la instalación y funcionamiento del ferrocarril. Son estos trabajadores y terratenientes, es decir estos sujetos históricos configurados con/en la Argentina moderna los que protagonizan el universo histórico de *Flores amarillas en la ventana*.

Entre 1880 y 1930 el Estado nacional se transformó en garante del mantenimiento y reproducción de la acumulación capitalista basados en actividades agrarias (Marcaida, Rodríguez y Scaltritti, 2006). A la vez este período puede subdividirse, ya que entre 1880 y 1916, junto con la expansión de la economía agroexportadora y la modernización económica y social, se consolida un régimen político oligárquico que le dio al Estado determinadas características. Entre 1916 y 1930, lo que aparece es lo que historiográficamente denominamos las impugnaciones al régimen político oligárquico, cuya consecuencia fue, entre otras, la sanción de una nueva ley electoral conocida como Ley Sáenz Peña. Así llega al gobierno el radical Hipólito Yrigoyen, que obtendrá dos mandatos (1916-1922 y 1928-1930). La Primera Guerra Mundial produjo además de un importante flujo migratorio una gran recesión económica. En este contexto estallan grandes conflictos sociales tanto agrarios como en las grandes ciudades que crecían al paso de la incipiente industrialización. El universo histórico de *Flores amarillas en la ventana* se da en el marco de uno de estos conflictos,



dados a conocer tempranamente por José María Borrero en su libro *La Patagonia Trágica*, más tarde realmente difundidos a través de la investigación de Osvaldo Bayer en *Los vengadores de la Patagonia Trágica*, y en 1974 a partir del film premiado y muy visto –tanto en la época de su estreno como inmediatamente luego de la última dictadura militar- *La Patagonia Rebelde* (Hector Olivera, 1974), película con clara intención de reconstituir la historia rigurosamente (para lo cual el asesor fue el mismo Bayer).

En el período de referencia del universo histórico de *Flores...* entre muchas burguesías locales cundió el miedo ante la posibilidad de una ola revolucionaria a partir de la revolución rusa, lo cual subrayó su comportamiento antidemocrático. En el film esto queda plasmado en reiterados diálogos. Por ejemplo, en la fiesta que Teresa brinda para “presentar en sociedad” a Lucía “los hombres” comentan: *“Me parece que estas ideas de la huelga vienen de Rusia, es como la peste bubónica pero mucho más contagiosa”*. El rubio Raúl Pujanas, de ojos azules, peinado hacia un costado y con un bigote que a los espectadores contemporáneos no puede sino remitirnos a Hitler, interviene: *–“Mi padre viajó a Buenos Aires a explicarle al gobierno que no podemos permitir que nos paren la esquila, que nos arruinen [...] El gobierno mandó al ejército, pero esta vez vamos a tener que ser muy duros y los militares van a tener que tomar su lugar y hacerse cargo del problema”*. Más adelante los trabajadores de la estancia Bremen encuentran cuatro peones fusilados rematados de un tiro en la nuca. Cuando Frederik le recrimina a Pujanas su complicidad, éste replica: *“¿Y qué hay que hacer? ¿Dejar que pase lo que está pasando en Rusia? ¿Qué te quiten todo?”* A lo que Frederik responde: *“Estamos en la Patagonia, ¡aquí no hay ni gente! Y vos crees que esto es Rusia.”*

Los personajes hablan de la segunda huelga patagónica que aparece en la diégesis del film, caracterizada como conspiración revolucionaria (recordemos que son dos huelgas, la segunda producida por el incumplimiento de los terratenientes del pliego negociado durante la primera), e ilustran el rol novedoso que el Estado le otorgó al ejército, que tendrá profundas consecuencias futuras: la de represión del conflicto social antes encomendada a la policía.

Así la representación del ejército como represor llevada al paroxismo, será coincidente con la realidad histórica de ese momento. La intertextualidad casi

obligada que establece *Flores amarillas...* con *La Patagonia Rebelde*, muestra un oficial del ejército que imita el parlamento, expresiones, gestos y tono del personaje del teniente coronel Ayala, encarnado por Hector Alterio, en el film de 1974, pero sin los matices y contradicciones que hacían de este personaje un ser por demás complejo. El teniente Albornoz está construido con una simplicidad maniquea que lo hace absolutamente malo.

Las secuencias finales que componen el largo proceso de fusilamientos están construidas fotográficamente a través de un juego de luces y sombras en donde sólo se oyen las órdenes y los disparos, ya que el punto de vista de la cámara está adentro del corral, desde el punto de vista de Helmut y Ricardo, Solución estética que evita caer en lo banal o lo abyecto al representar el fusilamiento de cientos de personas. Sin embargo cuando llegan Lucía, Frederik y Margarita, justo cuando los soldados abren fuego sobre Ricardo, Helmut y otros dos trabajadores, la cámara se aleja en una panorámica ascendente que descubre la fosa común con cientos de cadáveres apilados que remite a las peores experiencias de exterminio de la historia contemporánea.

### **Continuará...**

Como plantean muchos historiadores dedicados al análisis de films históricos, cualquier representación del pasado está relacionada con el momento en que fue producida, es decir que las películas nos hablan tanto del presente como del pasado en tanto discurso construido, atravesado por ideologías y subjetividades. La principal diferencia que se puede establecer entre los dos films del presente trabajo, es la disímil mirada que tienen sobre el ejército y su rol en la sociedad. En *Guerreros...* hay cierta ambigüedad que muestra, por una parte, la base social del ejército como herramienta de la expansión territorial al servicio de la clase dirigente que, a partir de 1880 estará compuesta por un grupo reducido de terratenientes; y por otra una institución que pondera ciertos valores e ideales que asocian lo militar con lo nacional y que a la vez garantiza el triunfo de la civilización. Así, esta película post dictatorial y post leyes de Obediencia Debida y Punto Final, expresa la visión de un sector de la sociedad con características autoritarias. En 1989, año de filmación de la película, la institución militar tenía poder político y material y su rol en la sociedad estaba en de-

bate, teniendo en cuenta, además, que se habían sucedido los levantamientos militares “carapintadas”, en 1987 y 1988. La película expresa parte del debate al evidenciar las distintas visiones y motivaciones entre quienes creen cumplir el deber que su nación les impone, y las acciones que en definitiva sirven a las clases dominantes.

Por su lado, *Flores amarillas...* abunda en referencias a *La Patagonia Rebelde* y muestra al ejército como herramienta de represión del conflicto social y de defensa de los intereses de la clase dominante, aún a costa de fusilamientos, masacres y desapariciones de quienes amenazan esos intereses. Sin embargo los distintos contextos de producción emergen en la pantalla. En 1974, si bien la Argentina acababa de salir de una dictadura militar, se daban discusiones sobre el papel de las fuerzas armadas en la sociedades latinoamericanas teniendo presentes la experiencia peronista y los contemporáneos procesos de Perú, gobernado por el General Velasco Alvarado, y de Bolivia con los gobiernos de los Generales Ovando Candia y Juan José Torres. En cambio en 1996, luego de la supresión del servicio militar obligatorio como corolario de un proceso de pérdida de legitimidad ante la sociedad y de poder material, el papel de los militares en Argentina no era un tema de debate y su valoración era mayoritariamente negativa ante la memoria de los crímenes de la dictadura que comenzara en 1976.

Sin embargo, ambos films no cuestionan dos representaciones arquetípicas de la región: la *Patagonia épica*, lugar hostil que se domestica a fuerza de hazañas heroicas y tierra promisoría de potenciales riquezas como fuentes de desarrollo nacional, y la *Patagonia trágica*, ámbito de soledad y de inconmensurable belleza al que llegan quienes pretenden escapar de un pasado de opresión y violencia pero que sin embargo son alcanzados por aquello que pretenden evadir.

Estas dos imágenes pueden leerse a la luz de los contextos de producción. Al momento de filmarse *Guerreros...*, pese a su crisis profunda el modelo de “polos de desarrollo” de la región fundado en enclaves estatales ligados al petróleo, gas y energía hidroeléctrica, y proyectos privados financiados por el Estado en aluminio, pesca, textiles y electrónica, aún tenía vigencia. La Patagonia idealizada como lugar de recursos naturales para la explotación econó-

mica y el desarrollo nacional aún era parte del imaginario de la sociedad argentina. A punto tal que el presidente Alfonsín había propuesto pocos años antes el traslado de la capital del país a Viedma-Carmen de Patagones con la consigna de ir hacia “el mar, el sur, el frío”. La *Patagonia épica* forma parte un modelo anterior al neoliberal, al que *Guerreros y cautivas* implícitamente adhiere. En 1996, en cambio, ya se habían extendido las políticas neoliberales privatizando o cerrando empresas que pertenecían al Estado, y había desaparecido el financiamiento a las industrias ligadas al mercado interno y, por ende, las empresas mismas. Los sectores más concentrados de la economía resolvieron la crisis mediante el aumento de la desocupación, la concentración económica en manos de los grandes capitales y la centralización financiera. Así la *Patagonia trágica* se convirtió en una realidad para miles de trabajadores y sus familias que perdieron sus empleos enfrentándose a la desocupación, la precarización y la pobreza. La otrora región del “desarrollo nacional” se convirtió en “paraíso de aventureros”, y sus historias trágicas o míticas, sus paisajes y su fauna pasaron a ser productos turísticos. Pero eso ya es otro arquetipo.

Todas las imágenes pertenecen a *Guerreros y Cautivas* (Cozarinsky, 1994) y *Flores amarillas en la ventana* (Ruiz, 1996).

## Bibliografía

- Borges, Jorge Luis (1974), *El Aleph*, Buenos Aires: Emecé.
- Caparros Lera, José María (1997), *100 películas sobre historia contemporánea*, Madrid: Alianza.
- Casetti, Francesco; Di Chio, Federico (1991), *Cómo analizar un film*, Barcelona: Paidós.
- Lusnich, Ana Laura (2007), *El drama social-folclórico. El universo rural en el cine argentino*, Buenos Aires: Biblos.
- Marcaida, Elena...et. al. (2006), “Los cambios en el Estado y la sociedad Argentina (1880-1930)” en: Scaltritti, Mabel... et. al. *Pasados presentes: política, economía y conflicto social en la historia argentina contemporánea*, Buenos Aires: Dialektik.

Peña, Milcíades. *De Mitre a Roca. Consolidación de la Oligarquía Anglo-Criolla*, Buenos Aires: Fichas, 1972.

Quijda, Mónica (2004), "De mitos nacionales, definiciones cívicas y clasificaciones grupales. Los indígenas en la construcción nacional argentina, siglos XIX a XXI" en: Ansaldi, Waldo (comp.) *Calidoscopio latinoamericano. Imágenes históricas para un debate vigente*, Buenos Aires: Ariel Historia.

Rodríguez Alejandra y López Marcela (2007) "Una de indios y soldados en la frontera sur. Identidad y subalternidad en un western argentino: *Guerreros y cautivas*" en *Film Historia*. Dossier Latinoamérica. Disponible en: <http://www.publicacions.ub.es/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/2007/uno/cautivas.htm>

Tal, Tzvi (2005) *Pantallas y Revolución. Una visión comparativa del Cine Liberación y el Cinema Novo*, Buenos Aires: Lumiere.

---

<sup>1</sup> Cozarinsky entrevistado por Fernando Frassani "Mirada al desierto" en: *Página/12*, Buenos Aires 13 de diciembre de 1988.

<sup>2</sup> Entrevista a Cozarinsky. "La conquista de la pampa india" en: *La Nación*, Buenos Aires, s.n. 9 de noviembre de 1994.

<sup>3</sup> Ruiz citado en: "El amor en la Patagonia violenta" en: *Clarín*, 2 de julio de 1996 y en "Criaturas trágicas en la Patagonia de 1921" en: *La Prensa. Sección Arte y Espectáculos*, 26 de diciembre de 1995.

<sup>4</sup> Esta frase hace alusión a las citadas declaraciones del director sobre sus intenciones de realizar un film ingenuo y a la crítica de Adolfo C. Martínez "Visión del pasado con mirada cándida" en: *La Nación*, Buenos Aires, 10 de noviembre de 1994.

<sup>5</sup> No es casual que el director, que vivía hacía 15 años en Francia al momento del rodaje del film, haya decidido que la protagonista sea francesa en lugar de inglesa como en el cuento de Borges, "Historia del guerrero y la cautiva", en el cual se basa el núcleo narrativo del film.

<sup>6</sup> Según Zeballos, en 1878 había 6000 veteranos y 2000 mujeres en el ejército de la frontera sur. Alfred Ebelot, ingeniero que participó de la expedición de Roca en 1879, nos aporta datos más precisos: "Los cuerpos de línea reclutan, en sus peregrinaciones a través de las provincias y arrastran tras de sí, casi tantas mujeres como soldados. El Estado tolera y hasta favorece esta costumbre, provee a estas criaturas de buena voluntad de raciones en los campamentos, de caballos en caso de viaje y se encarga de la educación de los hijos. No son mujeres de la calle (...) se encargan de todas las tareas menudas en las que el gaucho no sabe desempeñarse. Un regimiento sin mujeres se ahoga en el aburrimiento y la suciedad y las deserciones son numerosas." Ebelot, Alfredo. s.d.e.

<sup>7</sup> Extraído del film.